

la relación entre vida y literatura, no intentando mezclar las dos inconscientemente, como Emma y don Quijote, sino mediante la reflexión consciente.

La ironía se convierte en un modo ineludible para Flaubert en este momento de su vida: «Sin embargo, me parece que la ironía domina la vida», le escribe a Louise Colet en mayo de 1852²⁴. Nada más apropiado para manifestar una actitud irónica que una novela sobre novelas.

LA NOVIA DE LAMMERMOOR

Y LAS CONVENCIONES DE LAS NOVELAS SENTIMENTALES

«Antes de casarse, creyó haber encontrado el amor; pero no llegó la felicidad que habría de resultar de ese amor, y entonces imaginó que se había equivocado. Y Emma anhelaba saber qué se entendía en la vida por felicidad, pasión y embriaguez, palabras que en los libros le parecían tan hermosas».

*Madame Bovary*²⁵

EN el clásico *Mensonge romantique et vérité romanesque*, René Girard señala el *Quijote* como la obra fundacional de sus teorías del deseo mimético. En la mayoría de las obras de ficción, según

24. Corr., II. Carta a Louise Colet. 8 de mayo, 1852. «*L'ironie pourtant me semble dominer la vie*».

25. MB, p. 68. «*Avant qu'elle se mariât, elle avait cru avoir de l'amour; mais le bonheur qui aurait dû résulter de cet amour n'étant pas venu, il fallait qu'elle se fut trompée, songeait-elle. Et Emma cherchait à savoir ce que l'on entendait au juste dans la vie par les mots de félicité, de passion, et d'ivresse, qui lui avaient paru si beaux dans les livres*».

Girard, hay una relación directa entre el que desea y el objeto de su deseo. Podrían servir de ejemplo muchos personajes de Balzac. En *Cousine Bette*, la experta cortesana Valérie Marneffe desea dinero y posición social. No hay figura mediadora específica. Pero en el *Quijote*, como el héroe caballeresco Amadís de Gaula es el mediador del deseo, Alonso Quijano no tiene deseos *proprios*. Todo lo que desea está mediado por el modelo del Amadís, y por eso es deseo *selon l'Autre* (según el otro), lo contrario del deseo *selon Soi*²⁶ (según sí mismo). Girard opone este tipo de deseo mediado, es decir, deseo mediado por un personaje de ficción, al deseo experimentado por Emma Bovary, mediada por la imagen de París y toda la parafernalia del estilo de vida parisino:

En Cervantes, el mediador reina sobre un cielo inaccesible... En Stendhal, ese mismo mediador baja a la tierra... Es en Cervantes, evidentemente, donde esta distancia es mayor. No hay contacto posible entre don Quijote y su Amadís legendario. Emma Bovary ya está menos alejada de su mediador parisino. Conoce los relatos de los viajeros... las últimas modas de la capital. Emma se acerca más al mediador en el baile en casa de los Vaubyessard... pero ese acercamiento será fugaz. Emma jamás podrá desear las encarnaciones de su «ideal»; jamás podrá rivalizar con ellos; jamás se irá a París²⁷.

26. René Girard. *Mensonge romantique et vérité romanesque* (Paris: Bernard Grasset. 1961), p. 13.

27. *Ibid.*, p. 17. «Chez Cervantès, le médiateur trône dans un ciel inaccessible... Chez Stendhal, ce même médiateur est descendu sur terre... C'est chez Cervantès, évidemment, que cette distance est la plus grande. Aucun contact n'est possible entre Don Quichotte et son Amadis légendaire. Emma Bovary est déjà moins éloignée de son médiateur parisien. Les récits des voyageurs... les dernières modes de la capitale.

Es verdad que muchos deseos de Emma se pueden reducir a los de Valérie Marneffe, por poner un ejemplo. Emma desea cosas tangibles: cortinas, perfumes, vestidos de seda; don Quijote, por el contrario, es tozudamente fiel al Amadís e impermeable a los asuntos mundanos. Pero Girard olvida la importancia del papel de los mediadores ficticios en la vida de Emma: todas las protagonistas de las novelas románticas y sus aventuras sentimentales. Esto hace de *Madame Bovary* una obra fundamentalmente quijotesca, pues en realidad todos los deseos de Emma son detonados, como los de Alonso Quijano, por mediadores ficticios. Los deseos de Emma no se pintan simplemente como los del «moderno consumidor capitalista burgués». Su motivación última, su deseo verdadero, es el de ser como la protagonista de una novela sentimental. Los objetos no son más que complementos para fomentar su fantasía. Como Alonso Quijano con el *Amadís*, lo que Emma desea realmente es que su vida siga los modelos y convenciones de las novelas sentimentales.

LA EDUCACIÓN SENTIMENTAL

EN *Madame Bovary* se menciona varias veces a sir Walter Scott, y las convenciones de sus novelas son tan claves para entender la obra de Flaubert como lo son para el *Quijote* las de las novelas de caballerías. Las novelas de Scott y las novelas populares de caballerías tienen mucho en común en cuanto a estas características. Tomando

Emma se rapproche encore du médiateur lors du bal chez les Vaubyessard... mais ce rapprochement restera fugitif. Jamais Emma ne pourra désirer les incarnations de son "idéal"; jamais elle ne pourra rivaliser avec celles-ci; jamais elle ne partira pour Paris».

como ejemplo una sola de las novelas de Scott, las similitudes están claras: fueron escritas deprisa y sin cuidado (tardó siete meses en escribir las 269 páginas de *La novia de Lammermoor*)²⁸; están llenas de cosas inverosímiles: visiones idealizadas de paisajes y belleza, personajes imposibles, aventuras increíbles, extrañas coincidencias, etcétera; el uso de un recurso de presentación pseudo-histórico (*La novia de Lammermoor* es supuestamente, según el narrador, la historia real de unos acontecimientos ocurridos en el castillo de Ravenswood); el recurso del «manuscrito encontrado», según el cual la historia no es obra del narrador, sino que ha sido descifrada a partir del manuscrito de otro (Dick Tinto, amigo del narrador, ha descubierto la verdadera historia de Ravenswood y se la pasa al narrador en forma de «un atado de hojas sueltas, parcialmente tachadas»²⁹); el narrador que aparece y desaparece, recurso ampliamente criticado en las novelas de caballerías, es rehabilitado por Scott (el primer capítulo de *La novia de Lammermoor* es narrado en primera persona, pero luego el narrador desaparece); y por último, la acción tiene lugar en tiempos, y muchas veces lugares, remotos.

Walter Scott era admirador devoto de las novelas de caballerías y del *Quijote*; de hecho, *La novia de Lammermoor* comienza con una cita del *Quijote*, y en la novela hay referencias a los personajes de Cervantes. Así que no resulta sorprendente que rehabilite en sus obras tantas características de las novelas de caballerías. Si recordamos que Flaubert es entusiasta del *Quijote* y de Sir Walter Scott, hemos recorrido el círculo completo en la rehabilitación y parodia

28. J. H. Alexander, «Essay on the Text» en Walter Scott, *The Bride of Lammermoor* (Edinburgh: Edinburgh UP, 1995), p. 271.

29. *Ibid.*, p. 14.

de las convenciones de las novelas de caballerías. A la luz de esto se entiende la función de las casualidades en *Madame Bovary*, Emma se encuentra con Léon en la ópera en Ruan; da un paseo en barca con Léon, y descubre que Rodolphe acaba de estar en la misma barca; se cruza repetidas veces con el ciego; y el narrador que aparece y desaparece (rasgo que tanta perplejidad ha causado) puede interpretarse como homenaje burlón a Walter Scott, Cervantes y la narrativa confusa de las novelas de caballerías.

Parecería que Flaubert invoca explícitamente en *Madame Bovary* las obras y el estilo de Walter Scott, especialmente *La novia de Lammermoor*. En la novela se hace referencia directa a Scott dos veces, y son numerosas las referencias implícitas a su obra. En otras palabras (y esto es crucial para comprender las ramificaciones de los paralelismos entre el *Quijote* y *Madame Bovary*), se puede considerar *La novia de Lammermoor* (y la tradición que representa) frente a *Bovary*, de la misma forma en que hemos considerado el *Amadís* (y su tradición) frente al *Quijote*.

La primera mención a Scott es al comienzo de la trayectoria de Emma como lectora, cuando sus novelas le dejan una profunda impresión y definen el alcance de su imaginación para todo lo que le queda de vida:

Más adelante, con Walter Scott, se aficiona a las cosas históricas... Le habría gustado vivir en algún viejo castillo, como las damas medievales de largos corpiños... que pasaban los días esperando que apareciera por el horizonte un caballero con pluma blanca al galope sobre un caballo negro...³⁰.

30. MB, p. 71. «Avec Walter Scott, plus tard, elle s'éprit de choses historiques... Elle aurait voulu vivre dans quelque vieux manoir, comme ces châtelaines au long

En la ópera en Ruan, donde Emma responde de manera extrema a la emoción de ponerse en la piel de *Lucía de Lammermoor*, se vuelve invocar a Scott. Primero, por el título de la ópera, y luego por la respuesta de Emma:

Se encontró una vez más entre las lecturas de su juventud, en pleno Walter Scott. Le parecía oír a través de la niebla el sonido de las gaitas escocesas por los brezales. Además, el recuerdo de la novela le facilitaba la comprensión del libreto, seguía la acción línea a línea, mientras iban y venían pensamientos fugaces... Se dejó llevar... No tenía ojos suficientes para mirar los trajes, los decorados, los personajes, las capas, las espadas...³¹.

En un momento determinado, Emma intenta recuperar el control y el distanciamiento sobre sus emociones. Impulsada por la tristeza tras su amor fracasado con Rodolphe, intenta responder de manera objetiva a la obra:

Ahora conocía la pequeñez de las pasiones que exageraba el arte. Esforzándose por eludir sus pensamientos, Emma ya no deseaba ver en esta reproducción de sus penas otra cosa que una

corsage qui... passaient leurs jours... à regarder venir du fond de la campagne un cavalier à plume blanche qui galope sur un cheval noir...».

31. *Ibid.*, p. 256. «Elle se retrouvait dans les lectures de sa jeunesse, en plein Walter Scott. Il lui semblait entendre, à travers le brouillard, le son des cornemuses écossaises se répéter sur les bruyères. D'ailleurs, le souvenir du roman facilitant l'intelligence du libreto, elle suivait l'intrigue phrase à phrase, tandis que d'insaisissables pensées qui lui revenaient se dispersaient... Elle se laissait aller... Elle n'avait pas assez d'yeux pour contempler les costumes, les décors, les personnages... les manteaux... les épées...».

fantasía plástica para divertimento de los ojos, e incluso sonrió por dentro con una especie de lástima desdeñosa cuando, al fondo del teatro, apareció bajo las cortinas de terciopelo un hombre con capa negra³².

Irónicamente, el distanciamiento lúcido de Emma y su resistencia al «arte» no dura más de unos segundos. El atractivo y la familiaridad de Lammermoor no eran más que un aperitivo de la respuesta que provocará la ópera en Emma a medida que se va dejando envolver por el drama. El personaje de Edgar Lagardy es especialmente efectivo para eliminar cualquier barrera que pudiera existir aún entre Emma y la escena:

Todas sus veleidades de denigración se desvanecían bajo la poesía del papel que la invadía y, atraída al hombre por la ilusión del personaje, ella intentaba imaginar su vida, esa vida sensacional, extraordinaria, espléndida que ella podía haber tenido, si el azar lo hubiera querido. ¡Se habrían conocido, se habrían amado! Con él, habría viajado por todos los reinos de Europa... compartiendo sus fatigas y su orgullo, recogiendo las flores que le lanzasen... y luego, cada noche, desde un palco, tras el entramado dorado, habría recibido con los brazos abiertos las expansiones de esa alma que cantaría para ella sola; desde el escenario, en mitad de la representación, él la miraría! Pero se apoderó de ella una idea descabellada: ¡él la miraba, estaba segura! Ella deseaba correr a sus brazos para

32. *Ibid.*, p. 259. «Elle connaissait à présent la petitesse des passions que l'art exagérait. S'efforçant donc d'en détourner sa pensée, Emma voulait ne plus voir dans cette reproduction de ses douleurs qu'une fantaisie plastique bonne à amuser les yeux, et même elle souriait intérieurement d'une pitié dédaigneuse quand, au fond du théâtre, sous la portière de velours, un homme apparut en manteau noir».

refugiarse en su fuerza, como si fuese la mismísima encarnación del amor, y decirle, gritarle: «Llévame contigo, ¡llévame! ¡Para ti, para ti! ¡Todo mi ardor y todos mis sueños!». Se bajó el telón³³.

Esta escena tiene su antecedente en el *Quijote*. En II, 26, aparece el maese Pedro, titiritero, para montar un guiñol. Haciendo caso omiso de los atributos superficiales de «refinamiento» asociados con la asistencia a la ópera, comprendemos que los titiriteros ambulantes eran para el público de la España provinciana del siglo XVI lo que la ópera de Ruan para el público de la Francia provinciana del XIX.

Igual que la ópera de Emma representa una conocida narración romántica, sentimental, el guiñol del maese Pedro está tomado también de los romanceros españoles y franceses. Tratándose del *Quijote*, es un romance caballeresco sobre Gaiferos, sobrino de Carlomagno. Su dama, Melisendra, ha sido raptada por los moros, y Gaiferos sale de París para rescatarla. Este tipo de aventuras es justamente lo que le va a don Quijote. Tan familiarizado está con las convenciones y el estilo de esta clase de cuento de aventuras caballerescas, que interrumpe constantemente el espectáculo para

33. *Ibíd.*, p. 295. «*Toutes ses velléités de dénigrement s'évanouissaient sous la poésie du rôle qui l'envahissait, et, entraînée vers l'homme par l'illusion du personnage, elle tâcha de se figurer sa vie, cette vie retentissante, extraordinaire, splendide, et qu'elle aurait pu mener, cependant, si le hasard l'avait voulu. Ils se seraient connus, ils se seraient aimés! Avec lui, par tous les royaumes de l'Europe, elle aurait voyagé... partageaient ses fatigues et son orgueil, ramassant les fleurs qu'on lui jetait... puis, chaque soir, au fond, d'une loge, derrière la grille à treillis d'or, elle eût recueilli, béante, les expansions de cette âme qui n'aurait chanté que pour elle seule; de la scène, tout en jouant, il l'aurait regardé! Mais une folie la saisit: il la regardait, c'est sûr! Elle eut envie de courir dans ses bras pour se réfugier en sa force, comme dans l'incarnation de l'amour même, et de lui dire, de s'écrier: "Enlève-moi, emmène-moi, partons! À toi, à toi! Toutes mes ardeurs et tous mes rêves!"*. Le rideau se baissa».

corregir a maese Pedro en su presentación. Pero, al igual que le pasa a Emma, su distanciamiento crítico no dura demasiado. Don Quijote va más allá incluso que la protagonista de Flaubert, al irrumpir en la acción no solamente mental y espiritualmente, sino materialmente. El titiritero acaba de narrar la escena en que Gaiferos salva a Melisendra, y la pareja se dispone a abandonar la ciudad mora. El suspense va en aumento mientras enumera los peligros que los acechan, pues los persigue una turba de moros que pretende capturarlos, atarlos a las colas de los caballos y llevarlos a rastras de vuelta a la ciudad. Esto es demasiado para don Quijote, que lo único que desea es ver que la pareja abandona sana y salva la ciudad. Salta de su asiento, empuña la espada y procede a decapitar a todos los muñecos moros, y al final destruye el guiñol.

De camino al convento, Emma (que tiene trece años) y su padre se detienen en una posada para cenar. En este nuevo mundo de Flaubert, en que todo es inmutable, cada objeto tiene una importancia especial. En la posada, son los platos los que llaman nuestra atención:

... se les sirvió la cena en platos decorados que representaban la historia de *mademoiselle de La Vallière*. Las ilustraciones legendarias, arañadas aquí y allá por los cuchillos, glorificaban la religión, las delicias del corazón y las pompas de la Corte³⁴.

Este momento es llamativo por varias razones. La primera es la ironía que crea el contraste entre esos dibujos románticos y legen-

34. *Ibíd.*, p. 69. «... ils eurent à leur souper des assiettes peintes qui représentaient l'histoire de Mademoiselle de La Vallière. Les explications légendaires, coupées çà et là par l'égratignure des couteaux, glorifiaient toutes la religion, les délicatesses de cœur et les pompes de la Cour».

darios y las marcas dejadas por los cuchillos de personas normales y corrientes que comen de manera sencilla en una taberna provinciana: las representaciones son incongruentes. Segundo, mademoiselle de la Vallière es exactamente la protagonista que a Emma le gustaría ser, y los deseos de Emma pueden reducirse a los que se ven representados en los platos gastados: ser una heroína religiosa, sentimental y aristocrática. Mademoiselle de la Vallière es el modelo de Emma, y alimenta (literalmente, al comer Emma de esos dibujos del plato) la imaginación de Emma, define el territorio de sus «sueños». Está claro que Emma no es la primera que ha tenido esos sueños. La representación de las escenas sobre los platos muestra su convencionalismo, y las marcas de los cuchillos, y el hecho de que se utilicen en una humilde posada, demuestran lo comunes y manidas que son esas imágenes. Además, esta escena parece calcada de la escena del primer capítulo del libro segundo del *Quijote*, en que don Quijote y Sancho se detienen en una posada decorada con tapices que representan escenas de la *Eneida* donde aparece el gran modelo de don Quijote, Eneas. Esta escena resalta la irrealidad de los sueños de don Quijote, pues Eneas es desde luego un héroe de antaño, más incluso que mademoiselle de la Vallière.

En lo que puede ser un homenaje al marqués de Sade, otro autor predilecto de Flaubert, Emma, en el convento, empieza a leer. Era grande el desprecio de Flaubert por el cristianismo, y está claro que la fe de Emma en las novelas sentimentales le parece tan ridícula como la creencia de sus compatriotas en la Iglesia católica. Esto resulta especialmente irónico si pensamos que las novelas la llevan a la ruina; por eso el convento, lejos de infundir valores cristianos en Emma, se presenta como el punto de partida de su declive moral. Cuando llega al convento, y empieza a leer los libros prohibidos que

le presta una costurera soltera que viene una vez en semana, rápidamente adquiere fluidez en el lenguaje de la novela:

Había leído *Paul et Virginie*, y soñado con la casita de bambú. Al convento venía una solterona que contaba historias llenas de amores, amantes, damas perseguidas que se desvanecían en pabellones solitarios, postillones que morían en todas las etapas, caballos reventados en cada página, bosques sombríos, asuntos del corazón, sermones, sollozos, lágrimas y besos, góndolas a la luz de la luna, ruisseños en las arboledas, señores bravos como leones y mansos como ovejas, virtuosos como nadie, siempre elegantemente vestidos y que lloran a mares... Con Walter Scott, más adelante, se aficionó a las cosas históricas... Le habría gustado vivir en algún viejo castillo, como las damas medievales de largos corpiños que, bajo el trébol de las ojivas, pasaban los días, el codo apoyado en la piedra, el mentón en la mano, esperando que apareciera por el horizonte un caballero con pluma blanca al galope sobre un caballo negro... Juana de Arco, Eloísa, Agnès Sorel, las hermosas Ferronnière y Clémence Isaure, todas destacaban como cometas en la tenebrosa inmensidad de la historia³⁵.

35. *Ibid.*, p. 71. «Elle avait lu Paul et Virginie et elle avait rêvé la maisonnette des bambous. Il y avait au couvent une vieille fille. Elle contait des histoires... Ce n'étaient qu'amours, amants, amantes, dames persécutées s'évanouissant dans des pavillons solitaires, postillons qu'on tue à tous les relais, chevaux qu'on crève à toutes les pages, forêts sombres, troubles du cœur, serments, sanglots, larmes et baisers, nacelles au clair de lune, rossignols dans les bosquets, messieurs braves comme des lions, doux comme des agneaux, vertueux comme on ne l'est pas, toujours bien mis, et qui pleurent comme des urnes... Avec Walter Scott, plus tard, elle s'éprit de choses historiques... Elle aurait voulu vivre dans quelque vieux manoir, comme ces châtelaines au long corsage qui, sous le trèfle des ogives, passaient leurs jours, le coude sur la pierre et le menton dans la main, à regarder venir du fond de la campagne un cavalier à plume blanche qui galope sur un cheval noir... Jeanne D'Arc, Héloïse, Agnès Sorel,

Este pasaje sigue la descripción de la imaginación saturada de romanticismo de don Quijote, del primer capítulo del libro primero:

... los ratos que estaba ocioso, que eran los más del año... se daba a leer libros de caballerías... Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y *disparates*... Decía él que el Cid Ruy Díaz había sido muy buen caballero... Mejor estaba con Bernardo del Carpio³⁶ porque en Roncesvalles había muerto a Roldán el encantado... sobre todos estaba bien con Reinaldos de Montalbán³⁷, y más cuando le veía salir de su castillo... *Diera él, por dar una mano de coces al traidor de Galadón, al ama que tenía, y aún a su sobrina de añidadura*³⁸.

Estos pasajes son extraordinariamente similares. Cervantes y Flaubert utilizan esas imágenes para dibujar las convenciones de las novelas populares de sus respectivas épocas, incluida la lista detallada de los principales héroes, y los dos señalan lo absurdo de esas obras. Para Flaubert, los caballeros se describen «*comme on ne l'est pas*», es decir, como no es nadie, y para Cervantes las novelas de caballerías están llenas de «disparates imposibles». En ambos casos, el narrador destroza el estilo pomposo del género. En estas descripciones vemos en acción la imaginación y las expectativas del prota-

la belle Ferrounière et Clémence Isaure, pour elle, se détachaient comme des comètes sur l'immensité ténébreuse de l'histoire...».

36. Héroe legendario que sólo aparece en las versiones españolas de la historia de Roland.

37. Compañero de Rolando, conocido en francés como Renaut de Montauban.

38. DQ, I, 1.

gonista. Lo característico no es simplemente que sean aficionados a las aventuras y cuentos que leen, sino que sinceramente les gustaría tomar parte de esas ficciones. A Emma le gustaría vivir en una de esas mansiones, y Alonso Quijano habría hecho cualquier cosa por la oportunidad de darle una buena tunda a Galalón.

En el pasaje que describe a Emma leyendo el *Génie du Christianisme* de Chateaubriand, el narrador es explícitamente crítico no solamente de lo que lee, sino de cómo lo lee. El lenguaje idealizado de la obra se presenta y luego se desinfla por medio de la crítica de los hábitos lectores de Emma:

¡Cómo escucha, las primeras veces, repetirse la lamentación sonora de las melancolías románticas en todos los ecos de la tierra y de la eternidad! Si su infancia se hubiera desarrollado en la rebotica de un barrio comercial, ella estaría tal vez abierta a llenarse del lirismo de la naturaleza, que, normalmente, no nos llega si no es por mediación de los autores. Pero demasiado bien conocía el campo; conocía el balido de los rebaños, la lechería, los arados. Habituada a la tranquilidad, se volvía ahora hacia lo accidentado. No le gustaba el mar sino por las tempestades, y el verdor solamente si asomaba por entre las ruinas. Necesitaba poder sacar de las cosas una suerte de provecho personal; rechazaba como inútil todo lo que no pudiera consumir inmediatamente su corazón. Su temperamento era más sentimental que artístico, y buscaba emociones y no paisajes³⁹.

39. MB, p. 70. «Comme elle écoute, les premières fois, la lamentation sonore des mélancolies romantiques se répétant à tous les échos de la terre et de l'éternité! Si son enfance se fût écoulée dans l'arrière-boutique d'un quartier marchand, elle se serait peut-être ouverte alors aux envahissements lyriques de la nature, qui, d'ordinaire, ne nous arrivent que par la traduction des écrivains. Mais elle connaissait trop la cam-

El tono crítico de este pasaje, y otros muchos, nos advierte cómo no hay que leer: el provecho personal no hay que buscarlo en los libros, como tampoco la *consommation* del corazón.

JUEGOS LINGÜÍSTICOS

ESTÁ muy claro que Flaubert no desea que el lector de su novela lea pasivamente. Casi desde el comienzo de *Madame Bovary*, la atención del lector se divide entre *lo que* se cuenta y *cómo* se cuenta. La novela empieza en la primera persona del plural: «*Nous étions à l'étude...*», lo cual parecería indicar que tenemos un narrador en primera persona. Esta voz, hablando por «nosotros», describe la escena en que un nuevo alumno (que pronto sabremos que es Charles Bovary) ha llegado a la escuela. El alumno, como tipo, es una especie de tonto del pueblo; su torpeza y timidez se ven exacerbadas por la dolorosa situación social de ser el nuevo del colegio. Aparte de que su timidez le impide ni pronunciar claramente su nombre, lo realmente excepcional del pobre muchacho es su sombrero:

Era uno de esos tocados de orden compuesto, donde se encuentran los elementos del gorro de piel, del casco de lanceros, de la boina, de la piel de nutria y del gorro de dormir, en fin, una de esas

pagne; elle savait le bêlement des troupeaux, les laitages, les charrues. Habitée aux aspects calmes, elle se tournait au contraire vers les accidentés. Elle n'aimait la mer qu'à cause de ces tempêtes, et la verdure seulement lorsqu'elle était clairsemée parmi les ruines. Il fallait qu'elle pût retirer des choses une sorte de profit personnel; et elle rejetait comme inutile tout ce qui ne contribuait pas à la consommation immédiate de son cœur, étant de tempérament plus sentimentale qu'artiste, cherchant des émotions et non des paysages».